

특집

다시 읽는
아시아 현대미술1990년대 한국화 읽기를 위한 제언
박생광 이후 채색화의 부흥과 영향

이민수

I. 머리말

최근 우리 미술계에 민화(民畵)에 대한 관심이 뜨겁다. 관련 전시 개최는 물론 협회와 단체들이 생겨나고 전문 잡지가 발간되었는가 하면, 평생교육원의 민화 그리기 강좌가 인기리에 진행되고 시내 거리에는 민화 공방도 생겨났다. 이미 학계에서도 수년 전부터 민화포럼 등을 개최해 오면서 학술적인 성과도 쌓였다. 거의 전 사회적인 민화 열풍이 불고 있다고 해도 과언이 아니다.¹

그런데 이 민화 열풍이 낫설지가 않다. 우리 화단에 지금처럼 민화에 대한 특별한 관심이 일어난 때는 1970년대를 전후로 한다. 그 배경에는 박정희 정권에서 정책적으로 추진한 민족문화 육성에 따른 전통과 민속 찾기가 있었다. 민화도 그 가운데 하나였다. 제3공화국 정권에서 주도한 전통문화, 민족문화의 창달은 1980년대 제5공화국 전두환 정권의 문화정책에서 또 다른 모습으로 지속되었다.²

李旼修

서울디지털대학교 강사
홍익대학교 미술사학과
박사과정 수료
한국현대미술사

* 필자의 최근논저: 「1980년대 송수남의 한국화, 전통과 현실 사이의 표상」, 『미술사논단』40, 2015; 「1980년대 한국화의 상황과 갈등: 미술의 세계화 맥락에서 한국화의 현대성 논의를 중심으로」, 『미술사논단』39, 2014; 공역, 『미술사방법론: 헤겔에서 포스트식민주의까지 미술사의 다양한 시각들』, 세미콜론, 2012.

1 이러한 현상의 기저에는 복합적인 이유가 있겠지만 이에 대한 자세한 분석은 본고의 논지에서 벗어나므로 논하지 않겠다. 다만 최근의 한국화 작품들 중 민화의 형식과 요소를 차용한 화려하고 장식적인 채색화 작업이 증가한 것과 관련해 연구의 필요성이 있다고 본다.

2 이하나, 「1970~1980년대 '민족문화' 개념의 분화와 쟁투」, 『개념과 소통』18 (한림대학교 한림과학원, 2016), pp.169-210 참조.

이런 분위기 속에서 1980년대 들어 화제가 된 작가가 바로 박생광(朴生光, 1904~1985)이다. 그는 1981년 백상기념관에서 국내에서의 두 번째 개인전을 열고 불화와 민화에 영향을 받은 채색화 작품들을 선보였는데, 기존 수묵 위주의 한국 화와는 다른 강렬한 색채와 대담하고 독특한 조형형식으로 미술계의 큰 관심을 모았다. 그리고 3년 뒤 이어진 1984년 봄, 문예진흥원 미술회관에서 열린 그의 세 번째 개인전에서는 더욱 무르익은 박생광 화법을 대중에게 각인시키며 “어디를 가나 이 전시회가 화제의 대상”이 되었다.³

그렇다면 박생광의 화법이란 과연 어떤 것이었기에 미술계와 대중을 사로잡았던 것일까? 당시 한국 화단은 그 동안 왜색풍 화가라며 외면해온 박생광과 일제 식민의 잔재로 청산의 대상으로 간주된 채색화에 기꺼이 면죄부를 주었다. 그 결과 박생광의 채색화는 1980년대 중반 이후 많은 한국화 계열 화가들에게 기법과 색채, 소재 등에 큰 영향을 미치게 되었다.⁴ 이른바 채색화의 부흥기라 일컬어지며 전반적인 채색화 작업의 증가를 가져왔을 뿐만 아니라 1990년대로 이어져 개성 있는 현대 채색화가들이 등장하는 데 바탕이 된 것이다.

이처럼 박생광의 채색화를 선례로 삼은 1990년대 화가들은 저마다의 특징을 부각시킨 채색화 작업을 전개해 나갔다. 이들은 대체로 작품에서든 평가에서든 직·간접적으로나마 박생광의 영향을 드러내면서 정체와 분화의 기로에 서 있었다. 이에 본고에서는 당시 주요 채색화 작업들 가운데 10명의 작가를 선정해 두 그룹으로 나누어 작품의 경향 및 특성을 살펴보고자 한다. 이를 통해 채색 한국화, 더 나아가 한국화 전반에 대한 보다 정밀한 읽기를 제안하고자 한다. 더불어 그 바탕이 되는 시각의 틀에 대해서도 모색해 볼 것이다.

3 편집부, 「강렬한 한국적 화풍의 두절-박생광씨의 별세에 즈음하여」, 『미술세계』11 (1985. 8), p.52.

4 미술사학자 김현숙은 1980년대 중반 채색화가 급부상하게 된 미술계 요인으로 첫째, 박생광의 1980년대 전반기 작업이 결정적인 동기가 되었다고 지적한다. 둘째, 천경자, 조복순, 박생광 등이 홍익대 동양화과에서 채색화를 가르치면서 후학을 양성, 배출하게 된 것도 또 하나의 요인으로 지목된다. 사회적 요인으로는 컬러TV의 보급과 제5공화국의 3S문화 육성을 제시했다. 각 가정에 컬러TV가 확산되면서 한국사회에 ‘색의 혁명’을 일으켰고 이것이 감각적인 채색화 붐의 토대를 조성했을 것이라는 주장이다. 김현숙, 「1980년대 한국 동양화의 탈동양화」, 『현대미술사연구』24 (2008.12), pp.214-216.

II. 1980년대 중반, 박생광의 채색화가 불러낸 '전통'

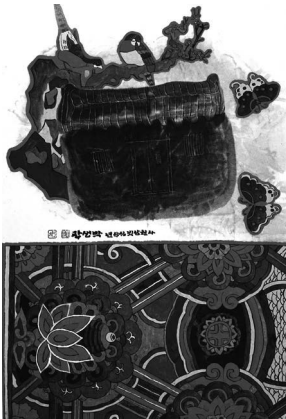
1. 일본화에서 채색 한국화로 변화

박생광은 17세 되던 해인 1920년에 일본 교토로 유학을 가서 일본화를 배우고 일본 화단에서 활동했다. 1945년 해방과 함께 귀국한 그는 일제 식민잔재 청산의 사회 분위기 아래서 왜색풍 화가로 간주되어 고향 진주에서 오랜 동안 칩거 생활을 해야 했다. 박생광이 국내화단의 인정을 받고 관심을 끌게 된 것은 1981년 백상기념관(5. 8~14)에서 열린 개인전 이후의 일이다. 이 때가 그의 나이 78세였다. 1977년 진화랑에서의 개인전 이후 4년 만에 개최된 이 전시에서 박생광은 단청안료를 함께 써서 제작한 선명하고 강렬한 색채의 작품들을 선보였다.⁵⁾

박생광과 가깝게 지냈던 소설가 이병주에 따르면 이 전시는 상당히 의외였다고 한다. 그는 “거기엔 내가 생각하고 있었던 박생광과는 전혀 판판인 세계가 전개되어 있었다.”⁵⁾ 라고 회고했다. 이병주는 이 때의 기억과 1984년의 작품 〈범과 모란〉⁶⁾을 본 이후의 느낌을 연관해 다음과 같이 썼다. “박생광의 리얼리즘이 추상의 세례를 거쳐 이처럼 심오하고 호화스러울 줄이야 꿈에도 상상할 수가 없다. 박생광은 여기서 한국화를 넘고 서양화를 넘어서서 그저 그림, 그저 미술, 그저 예술이라고 할 밖에 없는 인류 예술의 본류(本流)에 합치게 된 것이다.”⁶⁾ 이는 화가에게 해

1
박생광
〈옛 1〉
1980
종이에 수묵채색
69×47cm
개인소장

2
박생광
〈범과 모란〉
1984
종이에 수묵채색
140×250cm
이영미술관



5 이병주, 「문인이 본 화가와 작품: 내가 본 박생광」, 『미술세계』1 (1984. 9), p.60.

6 위의 글, pp.61-63.

줄 수 있는 최고의 찬사였다. 그런데 이병주의 이 언급에 앞서 미술사학자 김원룡 또한 비슷한 평을 한 바 있다.

그의 그림은 묵화에서도 대담한 필치와 세부생략으로 감정의 표현에 역점을 두고 있지만 그의 근작들은 구성요소의 해체와 원근법 무시를 통해서 강한 추상주의 경향을 보이고 있으며 그것이 한국적인 주제, 색상, 형태의 기묘한 변형과 에그조틱한 장식성의 가미로써 새로운 진채화(珍菜畵)를 성립시켰다고 하겠다. 이 세 양식의 바탕에는 고구려의 고분벽화, 이조의 단청, 그리고 나전칠기 문양 등 우리 전통예술의 철학이 깔리고 있는 것을 부인할 수 없다. ... 박생광은 확실히 하나의 새로운 회화를 만들어 내었다. 사람에게 따라서는 그것을 새로운 민화, 새로운 불화라고 부를지 모른다. 그러나 그것은 피상적 관찰이며 그의 그림은 결코 민화도 아니고 불화도 아니다. 주제는 때로 불교이면서 그 목표나 결과는 예술을 통한 고차원의 세계에의 지향인 것이다.⁷

1984년에 열린 박생광의 세 번째 국내 개인전 서문으로 쓴 이 글에서 김원룡은 박생광의 새로운 회화를 “박생광 양식”으로 정의했다.⁸ 이병주가 김원룡의 전시 서문을 참고했을 수도 있지만 주목할 것은 박생광의 근작에 대한 두 평자의 감상과 판단이 일치한다는 점이다. 이들은 모두 박생광의 근래 작품들이 한국화도 서양화도 넘어선 “그저 예술”이며 “인류 예술의 본류”이자 민화도 불화도 아닌 박생광만의 새로운 회화라는 데 동의했다.

그러면 박생광의 이 새로운 회화 이전의 작품들은 어떤 경향이이었을까? 일본에서의 유학 및 활동 시기를 포함해 1981년 이전 작업의 면면을 살펴보면 ‘박생광 양식’을 보다 명확하게 이해하는 데 도움이 될 것이다.

박생광이 일본으로 미술 유학을 가게 된 것은 그의 재능을 인정해준 진주 농업학교의 일본인 도화 교사의 주선 덕분이었다. 소개장을 들고 찾아간 곳은 교도에 있는 다치카와 세이운(立川栖雲)의 일본화 학원이었다. 다치카와의 문하생으로

7 김원룡, 「박생광의 예술경지」, 『박생광전』도록 서문 (1984. 6. 5); 박정 편, 『박생광화집』(등불, 1986), p.297에서 재인용.

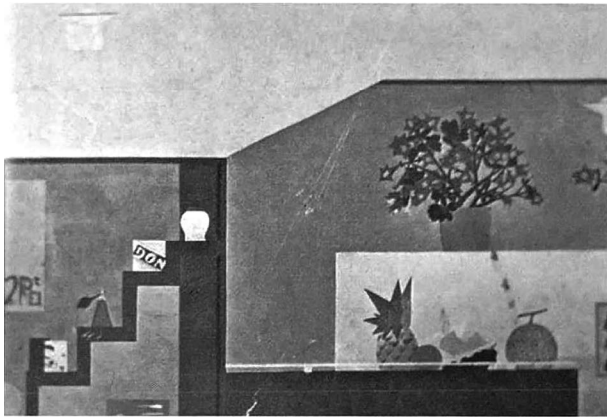
8 위와 같음. 김원룡은 박생광 양식을 “그것은 마치 고구려에서 출발하면서 당(唐)양식을 가미해 새로운 국제화로 발전한 일본 다카마즈스카 고분(高松塚 古墳) 벽화의 경우와 같다.”고 부연 설명한다.

들어간 박생광은 3년 동안 사군자와 채색화를 배운 뒤 1923년에 교토시립회화전문학교(京都市立繪畫專門學校)에 진학했다. 그는 이곳에서 근대 교토파 대가들인 다케우치 세이후(竹内栖鳳), 무라카미 가가쿠(村上草岳), 츠치다 바쿠센(土田麥僊)으로부터 신일본화(新日本畫)⁹ 를 배웠다.¹⁰

교토의 전문학교 연수를 마친 후 박생광은 1926년에 도쿄로 가서 오치아이로후(落合朗風)의 문하생이 되었다. 오치아이는 평면적인 화면 구성과 밝고 맑은 채색을 추구하는 서구식 조형 사조를 옹호했고 1934년에 전위적인 일본화 단체 메이로미술연맹(明朗美術聯盟)을 창립한 인물이었다. 또한 박생광은 고쿠라 센진(郷倉千靱)의 사숙에 들어가 배우기도 했다. 고쿠라는 서역과 아잔타 불교 벽화에 매

료된 작가였다. 오치아이와 고쿠라는 박생광이 새로운 화풍을 수용하고 일본화의 전위운동에 참여해 활동하는 데 많은 영향을 주었다.¹¹ 이 시기 박생광의 화풍을 가늠할 수 있는 작품은 《제2회 메이로미술연맹전》(1935)에 출품된 것으로 알려진 《춘일(春日)》^{도3}이다.¹² 세련된 실내 풍경을 매우 단순하게 도식화시켜 그린 것으로, 우리가 알고 있는 박생광의 화풍과는 상당한 차이가 있어 눈길을 끈다.

3
박생광
〈춘일〉
연도 불분명



9 신일본화란 “근대라는 동시대성을 기축으로 하여 새로운 전통의 창조”를 목표로 성립된 근대 일본화를 말한다. 오노에 따르면 신일본화는 성립 당시 ‘몽롱체(朦朧體)’라고 비판 받았지만 결과적으로는 일본 근대미술의 큰 흐름으로 자리 잡았다. 오노 이크히코, 「근대 일본화의 형성과정과 특징」, 『가나아트』8 (1989. 7/8), p.99.

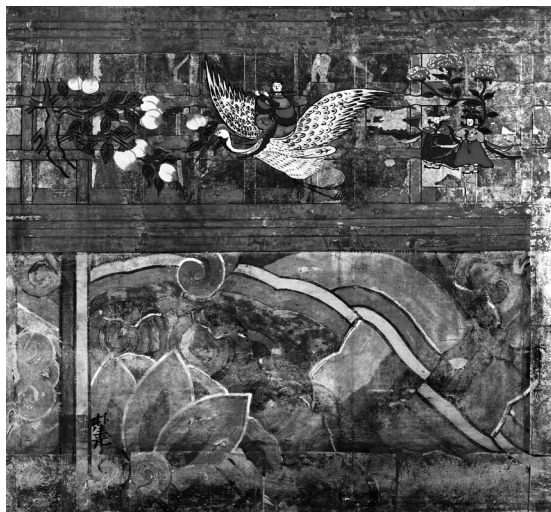
10 박정 편, 「연보」, 앞의 책, p.318, 329 참조.

11 강민기, 「1930~1940년대 한국 동양화가의 일본화풍: 일본화풍의 전개와 수용」, 『미술사논단』29 (2009. 12), pp.242-243.

12 강민기는 박생광이 1935년에 열린 《제2회 메이로미술연맹전》에 〈춘일〉, 〈비둘기 집(鳩舍)〉, 〈서리(霜)〉를 출품했고 이 중 〈춘일〉은 연구상을 받았다고 했다. 그런데 최진선의 논문과 유홍준의 글에는 〈춘일〉의 제작연도가 1938년으로 나와 있다. 게다가 『박생광화집』(1986) 연보에는 1929년 《메이로미술전》에서 〈춘일〉이 입선한 것으로 기록되어 있다. 최진선이 〈춘일〉의 제작연도를 잘못 쓴 것인지, 아니면 동일한 제목의 다른 작품인지 확인이 필요하다. 또한 『박생광화집』 연보에 적인 1929년 《메이로미술전》과 〈춘일〉의 입선 사실도 정확하게 파악할 필요가 있다. 위의 논문, p.242; 최진선, 「박생광의 한국화 연구」, 『한국근현대미술사학』8 (2000), p.66; 유홍준, 「박생광: 전통 채색화의 복권을 위하여」, 『다시 현실과 전통의 지평에서』(창작과 비평사, 1996), p.103; 박정 편, 앞의 책, p.318. 본고에 실은 춘일 도판은 소재불명으로, 인쇄된 도판을 재사용했다.

해방과 함께 25년 간의 일본 생활을 마치고 귀국한 박생광은 1960년 이전까지는 벼들과 교류하고 진주사범학교에 출강하는 것 외에 별다른 활동을 하지 않았다. 그의 활동 재개는 1963년에 경상남도 문화상을 수상하고 1965년 이후 거의 매해 각종 초대전 출품을 요청 받으면서부터였다. 특히 1968~1975년까지 홍익대 동양화과에 출강하며 채색화를 강의한 것은 뒤에서 살펴 볼 1980년대 후반 한국 화단의 채색화 부흥과 관련해 주목할 만한 부분이다.

그럼에도 여전히 그는 국전에서 외면 받는 재야 작가였다. 그렇기에 1973부터 4년간 그가 다시 일본으로 건너가 《일본미술원전》에서 활동하고 돌아와 1977년에 홀연히 진화랑에서 국내 첫 개인전을 열었을 때도 화단의 관심은 그리 크지 않았다. 비평가 유홍준에 따르면 “굳이 거론하고 싶지 않은 일본화풍 일색”의 전시였다.¹³ 그러나 유홍준 역시 지적하듯이 “결코 자신의 일본화 기량을 과시할 목적으로 이 전시회를 마련한 것은 아니었던 것 같다. ... 자신도 씻어내고 싶은 부분이었지만 그것이 마음같이 잘 안 된다는 인상”이 있었다.¹⁴ 예를 들어 작품 〈창 2〉(1977)^{도4}에서처럼 화면 안에는 창살과 단청의 형태와 색채, 민화의 인물 모티프와 문양 등이 그려져 있지만 서로 완벽히 어우러지지 못하고 겹도는 느낌이었다.



4
박생광
〈창 2〉
1977
종이에 수묵채색
54×56cm
개인소장

2. '전통'의 파편들: 고구려 벽화, 민화, 불교, 민속, 무속, 역사의 모티프

1977년 진화랑에서의 국내 첫 개인전을 준비하면서 박생광은 전통적인 이미지를 소재로 다수의 작품을 제작했다. 이미 1950년대부터 간헐적으로 그려오고는 있었지만 1980년을 전후로 해서 본격적으로 한국적 이미지가 그의 작품 소재의 전반을 이루게 된다.

이에 박생광의 작업에 나타나는 전통·한국적 이미지를 분류해서 살펴보면 대

13 유홍준, 앞의 논문, p.104.

14 위의 논문, p.105.

5

박생광
〈명성황후〉
1983
종이에 수묵채색
200×330cm
개인소장



락 고구려 벽화, 민화, 불교, 민속, 무속, 역사로 정리될 수 있다. 이 이미지들은 작품마다 중첩되어 나타나는데 반복적으로 등장하는 관련 모티프들을 시기별로 정리해보면 다음과 같다. 1967~1982년까지는 모란, 여인누드, 호랑이, 소, 단청, 창살, 목어(木魚), 십장생 등이 주로 보이고, 1982년 인도의 불교유적 성지순례를 다녀온 후 시기인 1983년에는 인도 불교 관련 모티프는 물론, 불상, 무당, 부적 등이 많이 그려졌다. 그 외에도 가야금, 스님, 탈, 미인도, 장승, 그리고 민화와 관련된 모티프들이 지속적으로 사용되었다. 또한 마지막 개인전이 열린 1984년부터 1985년 후두암으로 사망하기 직전까지의 작품들에도 탈과 무당, 부적, 장승이 많이 그려졌다.

특히 문예진흥원 미술회관에서 열린 이 마지막 개인전에서 박생광은 〈명성황후〉(1983)^{도5}, 〈혜초스님〉(1983), 〈청담스님〉(1983) 등 가로 3미터에 달하는 대작이지만 밀도 있게 묘사한 역사인물화를 선보였다. 미술계의 반응은 뜨거웠고 그 열기는 이듬해 그의 작품이 프랑스 그랑팔레에서 열릴 《한국미술전》의 특별전시 코너에 초대되는 데까지 이어졌다. 그 과정은 다음과 같다.

개인전이 끝나고 그해 10월 프랑스 미술가협회장 아르노 도트리브(Arnaud d'Hauterives)가 파리 그랑팔레에서 개최될 《한국미술전》에 걸릴 작품을 선정하기 위해 한국 미술계의 초청으로 내한했는데, 그때 소개받은 작가가 박생광이었다. 여기서 85 그랑팔레 《한국미술전》은 1982년의 중국(중공)미술, 1984년의 소련미술 전시 다음으로 열리는 기획전이었던 점에 주목할 필요가 있다. 이 기획의 목적은

유럽인들에게 아시아 미술을 소개하는 것이었다. 이 미술전에는 한국 고미술과 민화를 비롯한 150여 점의 작품이 걸릴 예정이었다.¹⁵

도트리브는 박생광의 작업실을 방문해 김금화의 굿판을 그린 <무당 3>(1983)_{도6}을 《한국미술전》의 포스터 이미지로 쓰기로 결정하는 한편, 박생광을 위한 특별 코너를 만들기로 하고 작품 16점을 보내 줄 것을 요청했다.¹⁶ 참고로 <무당 3>은 박생광이 1981년에 여의도에서 열린 ‘국풍81’에서 인상 깊게 본 김금화 무당을 그린 것이었다. ‘국풍81’(1981. 5. 28~6. 1)은 제5공화국 헌법에 규정된 ‘민족문화의 창달’이라는 구호 아래 전두환 정부가 기획한 대학생 민속 국학 잔치였

다.¹⁷ 이 행사에서 각종 민속 문화 공연과 대중 문화 공연이 펼쳐졌고 박생광은 이때 본 김금화의 춤사위에 매료되어 이후 그녀의 굿장을 찾아 다니며 밤을 새고 지켜보면서 스케치를 하곤 했다.¹⁸

도트리브의 방문 이후 박생광은 더욱 더 우리나라의 민속과 무속 이미지를 작품 안에 담는 데 열중했다. 이 작업은 그가 그려 온 민화와 불교적인 이미지와 함께 화면 위에 구성되었다. 그것은 일종의 콜라주와 유사한 방식이었다. 이에 대해 지적인 최진선의 글을 인용하면 다음과 같다.¹⁹



6
박생광
<무당 3>
1983
종이에 수묵채색
137×136cm
개인소장

15 편집부, 『미술세계』 초청-프랑스 미술가협회장 아르노 도트리브 내한, 『미술세계』2 (1984. 11), p.10.

16 편집부, 『강렬한 한국적 화풍의 두절- 박생광씨의 별세에 즈음하여』, 『미술세계』11 (1985. 8), p.56.

17 “국풍은 ‘양풍(洋風)’이나 ‘외풍(外風)’과는 대립되는 말로 우리의 풍속과 멋이란 뜻” “국풍81 행사 일정”, 『동아일보』, 1981. 4. 27, p.10; “전대통령은 ‘국풍81’은 남녀노소를 막론하고 국민 모두가 민족고유 문화 발전에 관심을 갖는 계기가 되길 바라며 아울러 민족의 주체적 문화를 유지 발전시키는 데 크게 공헌할 것으로 기대한다고 말했다.” “국풍81 현장 시찰”, 『동아일보』, 1981. 5. 28, p.1.

18 최병식, 『박생광 예술의 특징과 미술사적 평가』, 『동양예술』15 (2010. 8), pp.15-16, 각주13 참조.

19 최진선 외에도 무속학연구자 김용국 역시 이러한 콜라주 방식에 동의한다. 그는 논문 서두에서 토속, 민속, 전통이라는 용어의 의미와 경계를 명확히 사용하고 가르지 않는 미술계의 관행에 대해 언급하고, 박생광이 1983~1985년 사이에 제작한 《무속》 연작에 그려진 부적을 분석하며 다음과 같이 지적했다. “이상의 부적을 통하여 확인한 바와 같이 박생광의 무속을 주제로 한 그림에서 그 그림이 굿의 자체를 이해하고 해석하여 작품화하였다고 말할 수 없다. 순간적으로 굿의 장면을 포착한 것이며 회화적면을 강조한 것이다. 무속이나 굿거리에 대한 이해를 토대로 하여 그림을 그렸다고 보다는 그때의 느낌들을 정리하였다가 화폭에 옮긴 것으로 판단한다.” 김용국, 『박생광의 전통인식 연구: 민속과 무속을 중심으로』, 『동양예술』18 (2012. 4), p.194, 217.

그의 80년대 회화는 오려낸 듯 양식화된 이미지들을 화면 가득히 중첩시키며 구성하는 일종의 꼴라주라 할 수 있다. 그가 민화를 모사하고 고찰을 다니며 제작한 많은 스케치를 남겼다는 점에서 민화 등 전통양식과의 관련성을 생각해 볼 수 있다. 민화에서 본래의 상징성을 무시하고 기복벽사의 여러 도상들이 혼용된다거나 정토에서 육도 중생의 생활까지를 한 화면에 담는 감로탱 등에서 착안했을 가능성 또한 크다. 그러나 박생광의 80년대 회화는 기본적으로 변형되거나 파편화된 이미지의 편집적 꼴라주이다.²⁰

최진선은 박생광의 작업 방식을 “파편화된 이미지의 편집적 꼴라주”로 규정하고 이를 “한국적 추상화”로²¹, 궁극적으로는 그가 일본에서 참여한 전위 미술 단체 활동과 관련해 ‘유미주의에서 비롯된 조형 형식의 실험’으로 결론지었다.²² 그러나 이러한 최진선의 분석에 대해 미술사학자 김현숙은 다음과 같은 문제를 제기했다.

… 그러나 박생광의 작품을 전위미술의 형식파괴로까지 볼 수 있는 것인지 의구심이 듭니다. 한편 80년대 회화에서 전통문화, 특히 민화와 탕화에 대한 관심의 출발이 우리 나라 70년대 민중문화운동과 80년대 민중미술을 이끌었던 사회적·문화적 분위기와 연관해서 파악할 수는 없는지 그것에 대해서 질문 드리고 싶습니다. … 80년대 박생광 회화의 출현배경으로 70년대 문화운동이 토대가 될 수 있었을 것이라고 추측하는 것입니다.²³

김현숙의 위와 같은 의견은 당시 한국 사회의 복잡한 지형도와 관련해 볼 때 일면 타당성을 지닌다. 그러나 여기서의 논란의 핵심은 박생광이 취한 고구려 벽화, 민화, 불교, 민속, 무속의 이미지와 그것의 모티프, 즉 전통적이고 한국적인 이미지로 상징된 것들의 ‘출처’가 아니다. 다시 말해 민족과 전통, 한국적 정체성의 문제는 우리 나라 근대사의 정치, 사회, 문화적 문맥 안에 너무나 복잡하게 얽혀 있어서 편 가르듯 진영을 나누고 기원의 정당성을 주장하는 것이 거의 불가능하다.

20 최진선, 앞의 논문, p.72.

21 위와 같음.

22 위의 논문, pp.89-95 참조.

23 김현숙, 「질의-박생광의 한국화 연구」, 『한국근현대미술사학』8 (2000. 12), p.253.

박생광이 애초 1960년대 이후 관변 민족주의 정책과는 대척점에 있는 민중문화운동의 영향으로 민화와 민속을 비롯한 전통문화에 관심을 가졌을 수 있지만, 앞에서 밝혔듯이 그가 ‘국풍81’과 같은 전두환 정부의 문화 정책에 또한 역으로 영향 받아 전개된 상황을 봐서도 알 수 있다. 그렇다면 문제의 본질이 무엇인가? 우리는 박생광의 채색화를 어떻게 읽어야 하는가? 다음 장에서는 박생광의 등장 이후, 그 파장 안에서 전개된 1980년대와 90년대 채색화의 양상을 살펴보면서 이 물음에 대한 해결책을 모색해 보고자 한다.

Ⅲ. 박생광 이후, 채색화의 양상 분석

1. 이숙자, 이영수, 이월중, 이화자, 황창배

1981년과 1984년 두 번의 개인전을 통해 선보인 박생광 화법은 1985년에 타계하기 직전까지 새로운 작품들을 통해 더욱 정제되었다. 게다가 1985년 5월 파리 그랑팔레의 《한국미술전》에 박생광의 작품들이 특별 전시되면서 그가 한국 화단에 미친 영향은 지대했다. 이는 수묵화의 기세에 눌러 움츠러져 있던 채색화가들과 박생광의 홍익대 교수 시절 제자들에게도 큰 자극이 되었다.²⁴

물론 이미 1980년대 중반 이후부터는 기존에 수묵 위주로 작업했던 작가들의 작품에도 부쩍 채색이 더해지는 추세였다. 미술사학자 김현숙은 “1980년대 후반의 한국화는 ... 채색화가 수묵화를 압도하는 새로운 시대”로 일컬어진다고 지적하고 “이 시기의 채묵(彩墨)은 일제 강점기 이래 먹과 채색의 이분화 현상의 극복이라는 점에서도 괄목할 만한 성취”라고 설명한 바 있다.²⁵

이와 같은 미술계 상황과 관련해 박생광의 채색화 이후 직·간접적으로 영향 관계를 드러내는 1980년대 중반 이후의 채색화 경향을 보다 구체적으로 살펴볼 필

24 서울대 동양화과가 수묵화 중심의 교육이었다면 홍대 동양화과에서는 이상범, 김기창 외에 천경자, 조복순, 박생광이 채색화를 가르쳤다. 홍용선, 「한국 현대 채색화의 시련과 성취」, 『미술세계』367 (2015. 6), pp.83-84 참조.

25 김현숙, 「1980년대 한국 동양화의 탈동양화」, p.215; 채색화의 부활에 대한 단적인 예로 1987년의 화단 동향을 보면 《진채의식의 다원성전》, 《오색전》, 《채묵화전》, 《3인전》, 《춘추회전》, 《한국 민화 연우회전》, 《민화, 오늘의 시각과 방법전》 등, 다수의 채색위주 전시가 개최되었음을 확인할 수 있다. 최병식, vol.3, p.714.

요가 있다. 필자가 선정한 10명의 작가 가운데 첫 번째 그룹으로 분류한 이숙자, 이영수, 이월중, 황창배는 모두 1940년대 출생으로, 당시 중견 작가로서 비교적 뚜렷한 작업의 경향을 구축한 이들이다.

먼저 이숙자(1942~)의 경우를 보면, 홍대 동양화과 학부와 대학원을 다니며 1971년 천경자에 이어 1973년에 박생광을 사사했다. 당시 이숙자는 채색화가 왜색풍으로 간주되는 것에 반발해 첫 개인전 이후 지속적으로 ‘민속’, ‘민족’, ‘한국성’을 구현하고자 고심했다고 밝힌 바 있다.²⁶ 이숙자는 1980년 《중앙미술대전》과 《국전》에서 동시에 대상을 받고 ‘보리밭 작가’라는 별명을 얻었는데, 그에 따르면 ‘보리밭’은 끈기와 인내로서 강한 생명력을 갖는 서민을 뜻했다.²⁷ 또한 보리밭에 누워 있는 여인 누드는 “민중의 건강한 에로티시즘”을 의도한 것이었다.²⁷ 이를 두고 비평가들은 민족적인 정서와 감수성의 포착이며 한국 채색화의 정통성 확립이라고 평가했다.²⁸

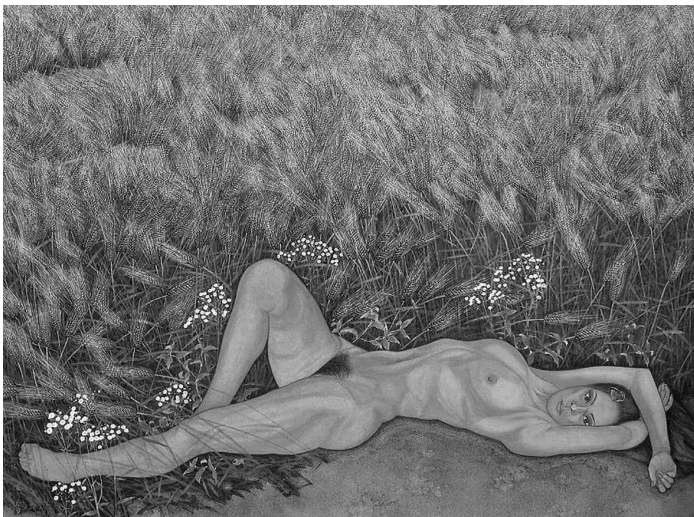
이화자(1943~) 역시 홍대 동양화과 출신으로 천경자와 박생광을 사사했지만 대학원은 이화여대로 진학하면서 안동숙과 조중현으로부터 수묵을 배웠다. 이화자의 1980년대 초·중반의 작품을 보면 고구려 벽화와 불교에서 차용한 이미지를

7

이숙자
〈이브의 보리밭〉
1989
순지5배첩에 압채
150×200cm
개인소장

8

이화자
〈풍어를 기원함〉
1988
종이에 채색
119×93cm



26 김경연, 「1970년대 한국화에 대한 기억: 이숙자 구술을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』22 (2011. 12), p.150.

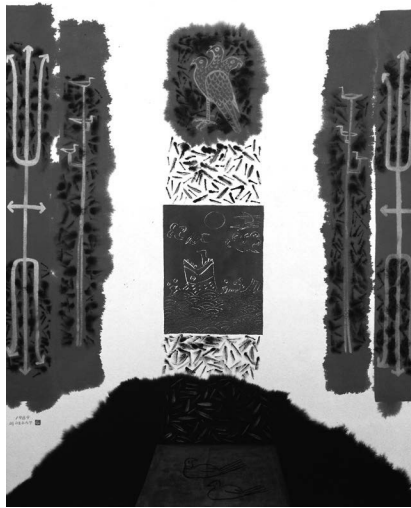
27 위와 같음.

28 위의 글, p.151, 각주 52참조.

구상적으로 드러내는 작업이었으나 1990년대 들어서는 전통 소재로부터 차용해 구성한 반추상과 오방색을 특유의 차분한 분위기로 표현했다.²⁸ 미술비평가 오세권은 이화자의 작업에서 “채색화를 통하여 한국적 표현, 나아가 민족 전통성을 작품으로 나타내고자 하는 의도”²⁹가 보인다고 했고, 서정길은 다음과 같은 글로 현대 채색화가의 책무를 알려주었다.

이화자는 채색화의 전통성과 현대성을 잘 조화시켜 나가고 있는 보기 드문 화가다. 재료의 특성과 기법을 잘 이해하고 구사하고 있으며, 전통적 형상의 숙달과 색채 구사의 고유한 미적 감각을 체득하고 있다. 거기에 현대성을 적절히 가미하여 새로운 조형세계를 보여주고 있다. 이제 어떻게 오늘의 시대정신을 작품의 바탕에 배어들게 할 것인가가 남은 과제다.³⁰

1970년대 중반부터 민화적 요소를 활용해 주목 받은 작가는 이영수(1944~)다.²⁹ 그는 1960년대 초기에 반추상적인 그림을 그리다가 70년대 초에는 화면을 롤러나 골판지 등으로 문지르고 찍어내는 실험적인 작업을 했었다. 그러다가 중반 이후부터 와당이나 천마도, 동굴벽화, 암각화 등을 소재로 작업했으며, 수정 분말과 석채를 사용해 질감이 있는 표면과 발색 효과를 내는 데도 관심을 가졌다. 이영수의 민화 작업에 대해 미술평론가 김종근은 “한국미술의 보편성과 세계성을 박생광이 무속적인 한국 샤머니즘에서 찾았듯이 ... 이영수는 민화 속에 한국인의 전통적인 미가 표출되어 있고, 한국인의 정신이 살아 있다고 해석하고 있는 것이다.”³¹ 라고 했다.



9
이영수
〈장생〉
1989
종이에 수묵채색

29 오세권, 「채색화의 전통과 새로운 탐구」, 『미술세계』155 (1997. 9), p.72.

30 서정길, 「찬란한 채색 전통의 재발견」, 『미술세계』155 (1997. 9), p.79.

31 김종근, 「민화를 통한 한국미의 재해석: 한국화가 이영수」, 『미술세계』38 (1987. 10), p.87.



흥미롭게도 1990년대에 이영수는 우주의 무한대 공간을 형상화한 작업에 몰두했는데, 이에 대해 평론가 김남수는 “결국 작가 이영수는 동양적인 미의 질서와 사상성, 민족성, 한국성을 우주공간으로 옮겨 새로운 양식의 예술을 만들어가고 있다고 보는 것이 옳을 것이다.”³²라고 했다. 실험정신 농후한 이 작가의 어떤 작업도 결국 한국성으로 귀결되고 마는 것인지 되묻지 않을 수 없다.

위의 세 명의 작가가 진채화 작업 계열이었다면 나머지 두 작가는 수묵에 채

색을 가미한 작품들을 주로 제작했다. 그중 이왈중(1945~)은 매우 독자적인 작품 세계를 보여주는데, 이를테면 그의 모든 작품 제목은 〈생활 속에서〉이다. 그는 “고정관념을 버리고 현실을 바탕으로 한 길을 나아가는 것”³³을 추구함으로써 오히려 현실주의자임을 자처한다. 그래서인지 그의 작품에 도입된 민화적 요소는 이질감 없이 생활의 일부처럼 녹아 들어있다.^{도10} 포개어 그린 산골짜기, 90도로 세운 산비탈, 옆으로 누운 바다를 보고 “모더니스트적인 변형”, “민화적인 소탈함”이라고 하는 평론가의 말이 무색하게 화가에게 있어 그것은 너무나 자연스러운 모습이다.³⁴ 이왈중의 작업은 박생광의 강렬한 채색화와는 또 다른 삶의 에너지를 담고 있는 듯하다.

황창배(1947~2001)는 서울대 회화과 출신으로, 1974년에 정밀한 인물 채색 동양화로 《국전》에 입선하고 1978년에 수묵 추상으로 대통령상을 수상한 이력을 지녔다. 그의 자유롭고 파격적인 작업은 구상과 추상, 동양화와 서양화, 전통과 현대와 같은 이분법을 완전히 지워버리는 데서 출발한다.³⁵ 그 역시 1980년대에 민화

32 김남수, 「민화의 세계에서 우주적 공간으로 비상하는 예술: 이영수의 작품세계」, 『미술세계』121 (1994. 11), p.47.

33 편집부, 「미술세계선정 이달의 작가: 이왈중, 자아(自我)로부터 출발된 자연」, 『미술세계』52 (1989. 2) p.58.

34 위와 같음.

35 이선영, 「한국화의 새로운 전형, 황창배의 예술세계」, 『미술세계』81 (1991. 7), p.22 참조.

형식의 작업을 선보였는데, 거침없는 형태에 낙서 같은 글씨와 선이 난무하는 화면은 동서양에 얽매이지 않는 신선하고 새로운 느낌으로 평론가들의 호응을 얻었다. 도11

이상으로 1980년대 중반 전후의 채색화의 경향을 5명의 당시 중견 작가의 작업을 통해 살펴보았다. 80년대 중반까지도 여전히 채색화에 대한 국내 화단의 정서는 일본화의 잔재라는 인식이 남아 있었다. 그러나 박생광의 등장 이후 전통 채색화와 관련해 고구려 벽화, 불화, 민화, 민속과 무속에 대한 관심이 더욱 높아지고 일반화되면서



11
황창배
<무제>
1990
종이에 혼합재료
145.5×101cm

대부분 채색화가들의 작품에 그 형식과 요소가 차용되었다. 그리고 이러한 현상은 '소재주의'라는 비판을 불러일으키기도 했다. 작가에게 요구되는 것은 다만, 서정결의 인용을 참고하자면 '재료의 특성과 기법을 잘 이해하고 전통적 형상에 현대성을 가미시켜 오늘의 시대정신이 배어든 작품'을 만드는 것이었다.

2. 권정찬, 김근중, 김선두, 서정태, 석철주

두 번째 그룹으로 분류해 살펴볼 5명의 작가는 미술대학 졸업 후 1980년대 초반에 화단에 등장해 90년대에 본격적인 활동을 개진한 이들이다. 첫 번째 그룹의 작가들이 박생광과 어떤 식으로든 직·간접적으로 연관된 채색화의 시기를 거쳤다면, 두 번째 그룹은 약간의 시간차를 두고 기존과는 달라진 채색화의 위상과 분위기 속에서 작업을 이어온 세대이다.

이 그룹에서 가장 연장자인 석철주(1950~)는 중학교를 졸업한 해에 마침 가까이 살았던 청전 이상범에게 그림을 배웠다. 채색화 역시 화가 유지원에게 배우고 대학에서의 미술교육은 스물 일곱에서야 시작했다. 이런 배경이 그로 하여금 도전을 두려워하지 않게 만들었던 듯하다. 석철주는 1985년에 가진 첫 개인전에서 수묵채색 기법의 《탈춤》 시리즈를 선보였는데 이후 1990년대 《생활일기》^{도12} 시리즈에서 나오는 장독과 함께 평론가들에게는 '전통에 대한 재해석'으로 설명되었다. 당시 평단의 분위기를 보면 여전히 전통성과 현대화가 중요한 문제였지만 어떻게 자

연스럽게 한국적이고 민족적인 표현을 할 것인가가 화두였다.³⁶

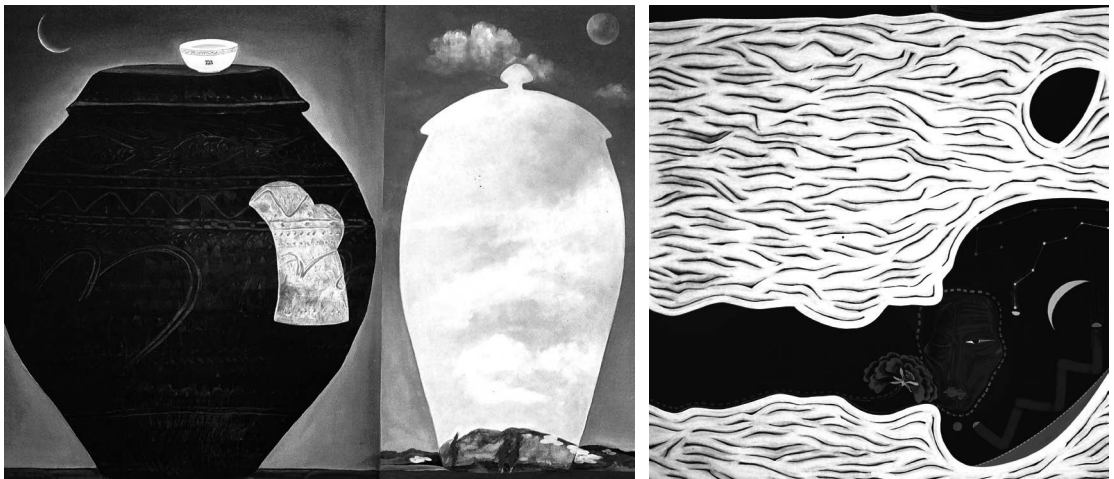
서정태(1952~)의 작업은 초기에 산동네나 인물과 같은 현실적인 소재를 다룬 것에서 1980년대 말부터 90년대 초반까지 민화의 형식과 요소를 추가한 채색화를 선보였다.³⁷ 이는 그가 밝혔듯이 “어떤 봄 같은 그런 전통적인 것에 대한 높은 관심도의 표현 등, 눈앞에 펼쳐진 주변의 상황이 한국적인 것을 찾자는 끈적끈적한 것”에 이끌렸기 때문이다.³⁷ 1987년 동산방 화랑에서 열린 서정태, 김천영, 김진관의 《3인전》(6. 2~11)은 이른바 전후 세대가 불리는 당시 30대의 시각을 드러내는 전시였다. 최병식에 따르면 이 전시의 의의는 다음의 세 가지로 정리된다. 첫째, 관념적 소재가 아닌 실제적이고 현실적인 소재의 부각, 둘째, 묘사력의 성장과 채색의 범주 확산, 셋째는 민화나 불화 등 고전의 양식에 대한 재해석과 실험이다.³⁸ 이처럼 서정태는 특유의 감각적인 인물화와 장식적인 화면으로 기존 채색화와는 달라진 동시대 채색화의 한 경향을 보여준 것으로 평가되었다.

한편 권정찬(1954~)은 1990년대 와서 본격적인 채색화 작업을 전개했다. 대

12
석철주
〈생활일기〉
1991
종이에 수묵채색
광목

12
서정태
〈야풍 I〉
1991
종이에 수묵채색
120×120cm

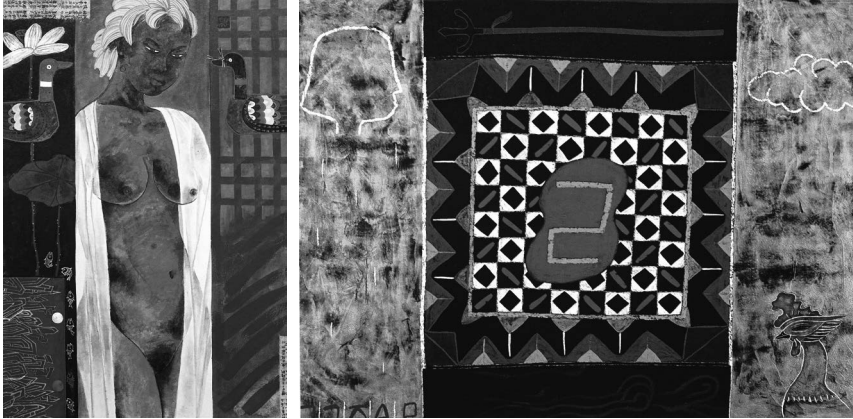
36 오세권, 「전통성에 대한 집념 그리고 새로운 창의적 표현을 찾아서: 석철주의 작품 세계」, 『미술세계』119



(1994. 10), p.165.

37 편집부, 「4인의 방법적 모색: 오늘의 채색화」, 『미술세계』68 (1990. 7), p.76.

38 최병식, 『동양미술대전집: 현대한국채목화』vol.3, (아트파크, 2003), p.715. 본고의 III장에서 사용한 도판들은 이 책 시리즈에 실린 도판을 재사용한 것임을 밝혀둔다.



14
권정찬
<여자>
1989
종이에 채색
95×62cm

15
김근중
<귀장연작-천부인 I>
1991
종이에 수묵채색
석고
150×200cm

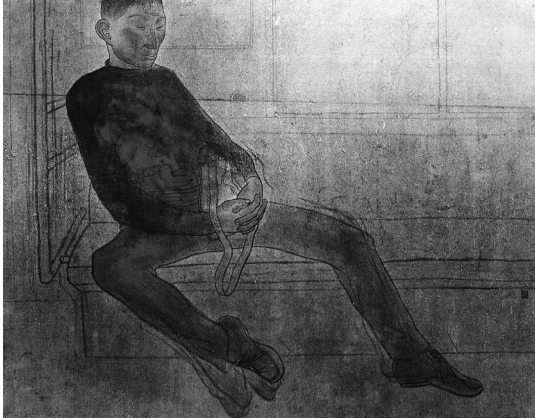
학교 3학년 때 극사실주의 회화에 매진했고 80년대에는 수묵작업에 몰두했던 그의 이력은 그만큼 유연하고 감각적인 기본기를 증거한다. 그의 채색 작업은 고구려 벽화에서 차용한 화면의 질감에 오방색에서 비롯된 선명한 색감의 활용, 콜라주와 같은 서로 다른 출처의 요소들을 배치와 구성을 특징으로 한다.³⁹도14 이로 인해 그의 채색화 화면은 다소 어수선했어 보이기도 한다. 장지를 구기고 그 위에 발묵의 효과로 담박하고 세련된 느낌을 주었던 80년대 수묵 작업과는 사뭇 다른 분위기였다. 김상철이 지적했듯이 “실험을 위한 실험”을 경계할 필요가 있었다.⁴⁰

김근중(1955~)은 대만 유학 시절에 접한 돈황 벽화에 감명 받아 1990년대에 벽화의 요소들을 차용한 작업을 주로 했다. 그에게 화선지는 제한적인 매재로 느껴졌고 그로 인해 벽화로 눈을 돌리게 되었다고 했다. 그는 또한 “... 지금의 시대가 새로운 것을 요구하고 있다는 것이죠. ... 단순히 화선지에만 그린 회화가 시각적인 경쟁력이 있겠는가 라고 개인적으로 자문을 해봅니다. 한국화의 세계성 획득을 위해서는 분명한 재료의 개발이 필요합니다.” 라고 밝힌 바 있다.⁴¹ 김근중은 이러한 태도로 벽화를 연상시키는 다양한 기법 실험에 임했다. 흙, 석고, 소석회를 바르고 이를 건조시켜 긁고 파내는 작업, 또는 도자편과 구슬, 광물성 안료 등을 붙인 다음 그 위에 색을 입히고 이미지를 그려 넣었다.^{도15} 그 결과 비교적 현재의 미감

39 김상철, 『과거의 내음과 초월의 세계』, 『미술세계』(1992. 4), pp.111-115 참조.

40 위의 글, p.114.

41 편집부, 앞의 글(1990. 7), p.78.



16
 김선두
 〈도시〉
 1985
 종이에 수묵채색
 120×135cm

에 맞게 재구성된 벽화의 리얼리티를 재현할 수 있었다.⁴²

마지막으로 김선두(1958~)는 1984년에 제7회 《중앙미술대전》 한국화 부문 대상을 수상하고 이듬해 《대한민국미술대전》의 한국화 부문 특선으로 화려하게 데뷔한 촉망 받는 신예였다. 서커스단의 곡예사와 포창마차 전경을 그린 그의 수상작들은 유연한 선과 은은하게 번진 수묵, 여기에 강렬한 색채를 더한 세련된 구성으로 주목을 받았다. 이는 아마도 전통 요소에 연연해하지 않고 고

된 인간 삶의 단편을 주제로 한 그의 작업이 당시 한국 화단에 신선하게 느껴졌기 때문이었을 것이다.⁴⁶ 그러나 1990년대 들어 김선두는 홀연 《남도 연작》으로 넘어갔다. 자신이 나고 자란 남도의 풍광을 두터운 질감의 종이에 먹과 채색을 이용해 반추상의 간략한 형태들로 묘사한 작업이었다. 무엇이 그로 하여금 갑작스런 작업 스타일의 전환을 가져오게 만들었을까.

지금까지 10명의 작가를 중심으로 1980년대 중반 이후부터 90년대까지 전개된 채색화 경향을 간략하게 짚어 보았다. 90년대에 들어서도 역시 소재주의에 대한 우려는 줄어들지 않았고 오히려 더 깊어지는 듯했다. 화가들은 더 이상 수묵과 채색을 이원화해서 받아들이지 않는 추세였고 전통의 계승보다는 현실적인 감각으로 재해석한 전통의 중요성을 인식하고 있었다. 그러나 국내 화단 전반으로 볼 때 한국화의 이러한 입장은 미술의 세계화라는 구호 앞에서 화가들로 하여금 상당한 괴리감과 부담, 그리고 좌절감을 갖게 했던 것으로 보인다. “전통적이면서 전위적이어야 한다는 숙명적인 자기모순”⁴³을 어떻게 해결할 것인가, 이어지는 마지막 장에서는 맺음말을 대신하여 이 문제에 대해 숙고해보고자 한다.

42 서성록, 「자연과 교감하는 영혼」, <http://www.art500.or.kr/blog/kimkeunjoong.do?pageNumber=3> (2018. 01. 07 검색) 참조.

43 아라이 케이, 「일본화의 동향과 한국화에 대한 소감」, 『MMCA한국화 프로젝트5: 한국화 심포지엄』 (국립현대미술관, 2016. 6), p.29.

IV. 1990년대 한국화 방법론 재고

다시 박생광의 채색화로 돌아가보자. 여러 연구자들이 밝혔듯이 박생광은 고구려 벽화와 민화에서, 불화와 민속, 무속, 그리고 마침내는 역사에서 전통문화의 뿌리를 찾고 이를 그만의 방식, 즉 박생광 양식으로 성공적으로 드러냈다고 평가되었다. 그가 생전에 남긴 “역사를 떠난 민족은 없다. 전통을 떠난 민족은 없다. 모든 민족예술에는 그 민족 고유의 전통이 있다.”⁴⁴고 한 말은 “민족과 전통, 그리고 예술을 등가로 보는 그의 미술관”⁴⁵을 대변한다.

박생광이 전통을 중시하고 민족미술을 추구한 점에서 성공적으로 평가 받은 데에는 나름의 이유가 있을 것이다. 미술평론가 윤범모의 말을 인용하고자 한다.

사실 전통적이고 민족적인 성향의 소재를 다루었다 하여 무조건 상찬의 대상이 되는 것도 아니다. 지나간 국전시대만 회고해 보아도 우리는 지루하고도 역겨울 정도로 ‘한국적’이라는 미명하에 미술적 허위의식이 팽배했었음을 상기할 수 있다. … 소재주의가 지니고 있는 허점은 바로 투철한 현실인식의 결여에 따른 반역사적 행위에 기인하는 것이라고 지적할 수도 있겠다. 이러한 견지에서 볼 때 박생광의 작업은 어느 좌표에 점지될 수 있을까. 그 역시 산업사회라는 오늘의 측면에서 볼 때는 다소 부담스럽고 취급하기 어려운 민족적인 요소들을 많이 그렸다. 필자는 이들 작품이 우리 민족미술의 내일을 밝히는 청신호라고 두둔할 의사는 없다. 또한 그러한 제작 행위가 반드시 바람직한 상태라고도 단언할 수도 없다.⁴⁶

그럼에도 불구하고 윤범모는 이어지는 문장에서 “다만 박생광이 후세에 남긴 예술적 현실에서 다소 조타수 역할을 할 수 있을지 않을까 하는 바램… 사실 그의 예술세계를 민족미술의 진로라는 측면에서 검토해 볼 때는 종결부분이기보다 완성으로 내딛는 도입부분”으로 보고자 한다고 밝힌다.⁴⁷ 위의 인용문에서 주목해 볼 단어는 “투철한 현실인식”이다. 윤범모가 볼 때 박생광은 바로 이 투철한 현실인식

44 박정 편, 「어록」, 앞의 책, p.276에서 인용.

45 김현숙, 「질 의-박생광의 한국화 연구」, p.253.

46 윤범모, 「민족미술의 한 양상과 진로문제: 박생광의 경우를 중심으로」, 박정 편, 앞의 책, p.307

47 위와 같음.

을 통해 역사에 참여한 화가였다. 확실히 박생광의 마지막 시기 역사인물화 작업은 예술의 절정기를 맞은 80세 노장의 가장 치열한 현실인식을 드러낸다.⁴⁸

그렇다면 일면 박생광의 후예들이라 할 수 있는 1990년대 전후로 활동한 채색화가들의 작업은 어떻게 읽을 수 있을까? 필자가 살펴본 10명의 화가들의 경우, 당시 작업에서나 평가에서나 사실상 박생광의 그늘에서 벗어나기가 쉽지 않았다. 그러나 분명한 것은 한 가지를 제외하고 거의 모든 상황이 바뀌고 있었다는 점이다. 짐작하다시피 그 한 가지는 ‘전통적이면서 전위적이어야 한다’는 한국화가들의 필생의 과제였다.

이와 관련해 사회학자 양현아의 논지를 깊고 넘어갈 필요가 있다. 그는 한국의 가부장제와 한국적 정체성의 관계를 다룬 글에서 반문하길, “한국의 국가 정체성을 위한 민족 개념은 … 서구식 근대화의 추진과 자기정체성 사이에 놓인 갈등이 비서구사회에서 정리된 방식이라고 할 수 있다. … 더구나 한국의 정체성 문제에 일본에 의한 식민체험은 어떻게 작용하였는가.”⁴⁹라고 했다. 해방 이후 우리 사회의 ‘민족’과 나아가 ‘한국적 정체성’ 찾기라는 과제의 주체는 과연 누구인가, 여기에 일제와 근대 서구사회는 어떻게 연관되어 있는가에 관한 물음인 것이다. 이어지는 글은 다음과 같다.

오리엔탈리즘의 시각에서 보았을 때 아시아의 주체성은 서구 헤게모니와 긴밀히 연결되어왔다. 즉, 서구는 아시아로 하여금 주체성을 포기하게 만들었다기보다는, 그 기반인 고유의 문화·전통을 표현하게 하면서 그들을 서구의 지식생산체제 안으로 재배치했다는 것이다. 서구의 눈에 보인 동양은 이후 자기발전 과정을 갖는데, 그것은 ‘자기화된 오리엔탈리즘’(self orientalism), 혹은 ‘역전된 오리엔탈리즘(orientalism in reverse)’으로 불린다. 이는 일본제국주의에 의해 독특하게 비틀어진 오리엔탈리즘으로, 서양과 자국을 동일시한 일본은 스스로를 표상할 수 없는 무력하고 은폐된 동양인(서양의 타자)을 대신해서 서양을 타자화하면서 동양을 대변한 것이다.⁵⁰

48 그는 1984년 후두암 진단을 받고도 열정적으로 파리 그랑팔레에서 있을 전시 준비에 임했다. 그가 당시 병석에서도 동학혁명 등에 관한 역사책을 쌓아두고 작품을 준비했다는 사실은 윤범모의 글을 비롯해 여러 지면에서 확인된다. 위의 글, p.308.

49 양현아, 「한국적 정체성의 어두운 기반」, 『창작과 비평』106 (1999), p.49.

50 위와 같음.

요컨대 해방 이후 우리가 불러내 자랑스럽게 여기는 ‘민족’과 ‘전통’, 그리고 ‘고유의 문화’라는 것은 어디로부터 온 것인가? 민족 미술의 모범을 보여준 것으로 평가되는 화가 박생광은 과연 이 문제로부터 자유로울 수 있는가? 이를 1990년대 채색화, 나아가 한국화의 입장에 대입해 보면 상황은 더욱 난감해진다. 정치학자 강정인의 논리에 따르면, 서구중심적인 게임의 규칙에 따라 게임에 참여할 것을 강제당하고, 또한 그 와중에서도 “서구중심적 시각에 매몰되지 않은 채 독자적인 세계관과 주체성을 보존하고 키워야 한다는 이중적이고 모순적인 과업에 직면”해 있는 이들이 바로 한국화가들이었다.⁵¹

한국화의 방향 모색과 함께 비평에 매진해 온 평론가 김상철은 “지필묵은 동양회화의 보편적인 조형매체이자 수단을 통칭하는 것이다. ... 이러한 내용에 대한 보편적인 이해와 그 특성에 대한 올바른 인식이 결여된 채 현대라는 이름으로, 혹은 세계화라는 허망한 구호 아래 마치 남으면 자르고 모자라면 늘이는 식의 편의주의적 비평과 서구조형 중심의 일방적인 시각은 한국화에 대한 건강한 대안 제시나 올바른 상황인식을 제공하였다기보다는 오히려 가치혼돈과 방향상실의 단초를 제공하였다.”⁵²라고 맹렬히 비판한 바 있다.

확실히 우리 사회는 해방 이후 특히, 중심을 서구에 두고 우리 자신을 변방에 두면서 과거와 단절하고 서구 국제사회에 편입되기 위해 달려온 측면이 농후하다. 그렇게 되기까지의 문맥은 매우 복잡하지만, 그렇기에 더욱 더 문제의 핵심을 정면으로 마주한 채 돌파구를 모색해야 한다. 정치학자 류칭에 따르면 “키워드는 ‘서방’이 아니라 ‘중심주의’다. 서방중심론의 잘못을 극복하기 위해서는 그 지식의 편협성을 파헤치는 데 집중해야 하며, 이로부터 형성된 문화의 정치 체계모니를 비판하고 극복해야 한다.”⁵³ 최근 정치·사회학계 일각에서 논의되고 있고 ‘탈서구중심주의’ 시각에 필자가 주목하는 이유가 바로 여기에 있다. 한국화를 이해하고 분석하는 데는 국수주의나 자민족중심주의와는 본질적으로 다른, 이중의 비판적 태도로 접근하는 시각이 필요하다.⁵⁴

51 강정인, 「서구중심주의를 넘어서」, 『서구중심주의를 넘어서』(아카넷, 2004), p.497.

52 김상철, 「오늘의 한국화에 관한 논의와 전망」, 『미술세계』259 (2006. 6.), p.75.

53 류칭, 「중국 사상계의 서방중심주의에 대한 비판」, 『탈서구중심주의는 가능한가: 비서구적 성찰과 대응』(아카넷, 2016), p.124.

54 ‘탈서구중심주의’는 정치학자 강정인이 주축이 되어 제시된 용어이다. 기본적으로 비서구문명이 서구중심주의에 대해 비판적 태도로써 대응하는 양상들을 다룬다. 본고에서는 강정인의 저서 『서구중심주

우리는 한국화를 부정할 필요도 없고, 그럴 수도 없다. 문인화의 정신은 중국 것이고, 채색은 일본 것이라는 발상은 이제 어느 누구도 하지 않는다. 김상철의 지적대로 서구조형 중심의 시각에서 벗어나기 위한 적극적인 태도가 절실하다. 그러기 위해서는 과거 우리가 가지고 누렸던 사상적, 물적 자원을 정밀하게 연구해 찾아내고 적극적으로 재해석·재활용해야만 한다.⁵⁵

이러한 태도를 바탕으로 한국화를 읽는다는 것, 그것은 한국화를 둘러싼 상당히 복잡하고 치밀한 시대적 지층을 파헤치는 작업이 될 것이다. 다시 말해 작품이 탄생하기까지의 사회·정치·경제·문화적 맥락에 대한 다각적인 접근이 필수라는 뜻이다. 한국화는 그 어떤 분야보다도 과거와 현실과 미래에 대한 구체적인 고민을 끌어 안고 있는 시대의 산물이기 때문이다.

주제어 keywords

한국화 traditional-style Korean painting, 1990년대 한국화 traditional-style Korean painting in the 1990s, 채색화 traditional-style Korean color paintings, 수묵채색화 traditional-style Korean colored ink paintings, 민화 Minhwa(folk paintings), 박생광 Bak Saeng-gwang, 이숙자 Lee Sook-ja, 국풍81 Gukpung81, 오리엔탈리즘 Orientalism, 서구중심주의 Western-centrism(Eurocentrism), 탈서구중심주의 de-Eurocentrism

투고일 2018년 2월 19일 | 심사일 2018년 3월 24일 | 게재확정일 2018년 4월 20일

의를 넘어서」(2014)와 그를 비롯한 여러 연구자들의 논문이 수록된 『탈서구중심주의는 가능한가: 비서구적 성찰과 대응』(2016)의 논의를 참고했다.

55 강정인, 앞의 논문, p.513.

- 강민기, 「1930~1940년대 한국 동양화가의 일본화풍: 일본화풍의 전개와 수용」, 『미술사논단』29, 2009. 12, pp.242-243.
- 강정인 편, 『탈서구중심주의는 가능한가: 서구중심주의에 대한 우리 학문의 이론적 대응』, 파주: 아카넷, 2016.
- 강정인, 『서구중심주의를 넘어서』, 서울: 아카넷, 2004.
- 김경연, 「1970년대 한국화에 대한 기억: 이숙자 구술을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』22 (2011. 12), pp.137-154.
- 김상철, 「오늘의 한국화에 관한 논의와 전망」, 『미술세계』259, 2006. 6, pp.74-76.
- 김용국, 「박생광의 전통인식 연구: 민속과 무속을 중심으로」, 『동양예술』18, 2012. 4, pp.185-229.
- 김현숙, 「1980년대 한국 동양화의 탈동양화」, 『현대미술사연구』24, 2008. 12, pp.203-224.
- 국립현대미술관 편, 『한국화 심포지엄』, 과천: 국립현대미술관, 2016. 6.
- 박정 편, 『박생광화집』, 서울: 등불, 1986.
- 양현아, 「한국적 정체성의 어두운 기반」, 『창작과 비평』106, 1999, pp.48-65.
- 오세권, 『현대 한국화의 표현과 흐름』, 서울: 신원, 2016.
- 유홍준, 「박생광: 전통 채색화의 복권을 위하여」, 『다시 현실과 전통의 지평에서』 (창작과 비평사, 1996), pp.100-113.
- 이하나, 「1970~1980년대 ‘민족문화’ 개념의 분화와 쟁투」, 『개념과 소통』18, 한림대학교 한림과학원, 2016, pp.169-210.
- 최병식, 『동양미술대전집: 현대한국채목화』vol.3~5, 서울: 아트파크, 2003.
- 최병식, 「박생광 예술의 특징과 미술사적 평가」, 『동양예술』15, 2010. 8, pp.5-39.
- 최진선, 「박생광의 한국화 연구」, 『한국근현대미술사학』8, 2000, pp.63-95.
- 홍용선, 「한국 현대 채색화의 시련과 성취」, 『미술세계』367, 2015. 6, pp.72-83.

Proposal on Reading Traditional-style Korean Paintings of the 1990s Rise and Influence of Colour Paintings After Saeng-kwang Park

Lee, Minsoo

After Korea gained independence from Japan, coloured paintings were considered to have Japanese influence amidst rampant social demand for the eradication of Japanese colonial influences. Consequently, oriental-painting circles, which consist of ink-and-wash paintings and coloured paintings, suffered a severely disproportionate state. In particular, colour painters who went to study abroad in Japan before Korea's independence and returned after learning the colouring methods of Japanese paintings faced severe restrictions in their artistry. Such was also the case for the painter Saeng-kwang Park. He moved to Japan in 1920 to learn new Japanese painting methods and participated in the underground Japanese painting movement during his stay. Following Korea's independence, Park returned to his hometown in Jinju and suffered long years of unemployment.

Meanwhile, his painting style underwent major shifts from the 1980s. He painted coloured paintings with strong colours and bold compositions based on ancient murals of Goguryeo, folk paintings, Buddhism, folklore, shamanism and historical events, drawing unusual attention from the art world. It is necessary, however, to acknowledge that such a fever for Saeng-kwang Park was correlated with the Fifth Republic's state-promoted nationalistic cultural policies as demonstrated in the National Wave 81.

Park's coloured paintings had significant influence on the methods, colours and subjects of numerous painters in Traditional-style Korean Painting after the mid-1980s. Not only did Park initiate the so-called "heyday of coloured paintings" and cause a rise in coloured work but he also set up grounds that produced distinct contemporary colour painters in the 1990s. The characteristics found in the works of these major colour painters are also distinct from Park's style-illustrating the convergence of tradition and reality.

Nonetheless, the language used to read coloured paintings of the 1990s still remains uniform. While Park's coloured paintings have already been used to probe into the questions of the keywords 'tradition', 'nation's people', and 'Korean sensibility', the same analyses still continue on.

In order to properly read coloured paintings of the 90s and, furthermore, the traditional-style Korean paintings, it is necessary to dissect the considerably complex and elaborate historical layers that surround such traditional-style Korean paintings. In other words, it is necessary to take multi-angle approach to grasp the social, political, economic and cultural context behind the birth of a painting because traditional-style Korean paintings mark the culmination of a time period that held specific issues with the past, present and future, more so than any other field. As its methodological framework, this paper refers to a view 'to overcome Western-centrism', an approach currently being discussed in parts of Korean academia, and through such an attempt, hopes to bring positive signals in searching for expanded contemporary methodologies in reading traditional-style Korean paintings.